

NARCONARRATIVAS DE COMPENSACIONES FICCIONALES (Y CONDENAS NEOLIBERALES): *TRABAJOS DEL REINO*, DE YURI HERRERA; *PERRA BRAVA*, DE ORFA ALARCÓN

Capital Narconarratives: Fictional Rewards (and Neoliberal Punishments): Trabajos del reino by Yuri Herrera and Perra brava by Orfa Alarcón

CECILIA LÓPEZ-BADANO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO
cecilial@uaq.mx

SILVIA RUIZ TRESGALLO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO
ruiztresgallosilvia@gmail.com

Resumen: la irrupción del tema del narcotráfico en la narrativa contemporánea latinoamericana nos enfrenta tanto al revanchismo compensatorio social buscado a través de algunas representaciones simbólicas, como a las condenas impuestas por la economía neoliberal que se atisban allí y fundan nuestra “estructura del sentimiento” contemporánea, la misma que a su vez da sustrato a esas ficciones. Tanto la novela *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera, como *Perra brava*, de Orfa Alarcón, muestran estas aristas que resaltan más cuando se las lee en la perspectiva contextual del capitalismo contemporáneo y desde la óptica de ser ambas “ficciones del capital” (Beckman 2013). Revelar esas conexiones entre el capital y las representaciones simbólicas, entre el revanchismo social y las condenas neoliberales, es el objetivo del presente artículo.

Palabras clave: narconarrativas, Yuri Herrera, Orfa Alarcón, ficciones del capital, estructuras de sentimiento

Abstract: Over the past few years, contemporary narratives about drug trafficking and the market have boomed in Latin American literature. Two Mexican novels, *Trabajos del reino* (Yuri Herrera) and *Perra brava* (Orfa Alarcón), deal as capital fictions in the context of the, post-national, neoliberal 21st century globalization. These narco-fictions provide symbolic representations addressing a “real” quest for rewards and revenge through «imagined» characters. In addition, narconarratives confront society with capital punishments imposed by the same neoliberal economy that rules the system. Recompenses and paybacks correspond to compliments and penances creating our contemporary “structure of feeling”. This essay aims to unveil the connections between capital and its symbolic representations in order to explore social compensations and neoliberal punishments in both novels.

Keywords: Narconarratives, Yuri Herrera, Orfa Alarcón, Capital Fictions, Structure of Feeling

Introducción

Dentro del espectro narrativo contemporáneo latinoamericano, pero también en el internacional, la irrupción de la ficcionalización del tema del narcotráfico —que nos golpea, desnudo de atavismos estéticos, desde hace más tiempo en la realidad cotidiana— nos enfrenta, junto al reciente ingreso masivo del terrorismo —por ahora y lamentablemente, con mayor presencia en la cotidianeidad que en la ficción—, a nuevas formas de disrupción de la ética y nos obliga a realizar veloces aprendizajes forzados; imprevistos que si bien tienen que ver fundamentalmente con el “mundo real”, hacen impacto en la ficción que comienza a incorporar esas conductas disruptivas creando nuevos tipos de textos.

En el imaginario social, se tejen constelaciones inéditas frente a nociones que se alteran violentamente y que las narrativas ficcionales materializan y ejemplifican de un modo paradigmático. Se incluye, algunas veces, a través de la salvación o condena de los personajes, cierto revanchismo simbólico, compensatorio ante situaciones que, en la realidad, presentan ribetes mucho menos manejables que en las idealizaciones o demonizaciones ficcionales de las narconarrativas. Entre las distintas aristas que éstas muestran, sin duda una de las más candentes es cómo se plasma en cada una de ellas la relación con el capital y lo que de ello se deriva: la “domesticación” de la personalidad y la subordinación moral que engendran las relaciones económicas desorbitadas tanto por una codicia insaciable como por la necesidad de comprar reconocimiento social, a través de un consumismo de objetos sustitutivos, rellenos supletorios de personalidades vacías, de “desidentidades”.

De acuerdo con aquellas manifestaciones ficcionales que presentan constelaciones de relaciones mutantes, disruptivas, vemos, por ejemplo, que el modelo tradicional del mecenazgo se rompe en una novela como *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera; que la imagen de mujer empoderada se vuelve siniestra en una novela como *Perra brava*, de Orfa Alarcón; que el pequeño pueblo norteño tranquilo, refugio intelectual del narrador, se ha convertido en un infierno en *Contrabando*, de Víctor Hugo Rascón Banda; que en la excelente *El camino de Ida*, de Ricardo Piglia (2013), el personaje del terrorista brillante —por otra parte, real, existente, encarcelado aún en la prisión de máxima seguridad ADX Florence, en Fremont, Colorado, USA— se conecta, en más de un aspecto, con el protagonista de la multipremiada serie norteamericana *Breaking Bad*. De hecho, el terrorista es, incluso, nombrado en el último capítulo, cuando se alude al aspecto físico del Walter canceroso, diseñado sobre las fotos del aquel anarquista neoludita solitario.¹

Así, las narrativas contemporáneas nos enfrentan al acelerado cambio de nociones éticas tradicionales y, aún sin proponerse ser pedagógicas, lo son en la medida en que nos permiten asomarnos a la experiencia de los nuevos límites de la moral (o a la amoralidad sin límites) y, entendidas como simbolizaciones particulares, revelan “estructuras del sentimiento” (“*structure of feeling*”):

¹ Para más datos sobre el tema, puede revisarse el artículo “Apuntes interpretativos sobre la serie *Breaking Bad*” de Óscar Ramírez Serrano y Cecilia López Badano (2015), *Periferias de la narcocracia: Ensayos sobre narrativas contemporáneas*. Buenos Aires, Corregidor, pp. 231-261.

“sentimiento y pensamiento efectivamente social que determina el sentido de una generación o de un período” (Williams, 1977). Estas estructuras son definidas por Raymond Williams como la pulsión, el tono con que late una época; en ellas se manifiesta no sólo su conciencia oficial —doctrinaria— vuelta discurso compartido —conciencia que implica la ideología dominante, la noción jurídica hecha leyes, y dentro de la cual también se considera la idea de cumplimiento o transgresión compartida mayoritariamente—, sino, además, las consecuencias que este conglomerado de nociones implica, anímicamente, en la vida cotidiana. Ese sentimiento casi intangible constituye el sedimento de una obra estética, ya que produce explicaciones significativas, justificaciones y legitimaciones racionalizadoras, es decir, representaciones simbólicas que, a su vez, inciden sobre qué se difunde, qué se consume y cómo se evalúa y autoevalúa una cultura. Al provenir esta noción de uno de los primeros teóricos del culturalismo, la preferiremos aquí a una de reformulación marxista como la de “superestructura”.

Un texto más actual, coincidente con este marco “culturalista”, apropiado para ampliar el soporte teórico propuesto, es *Capital Fictions. The literature of Latin America's Export Age*, de Ericka Beckman (2013), donde la autora define el término como lo que designa:

two over-lapping discursive arenas: first, the fictions generated by capital (e.g., that the creation of a republic dedicated to producing coffee for the world market is a natural and normal facet of social life); and second, the specific expressions of those fictions within an assembled corpus of images and texts. (Beckman, 2013: X)

Si leemos varias de las narrativas generadas por el narcotráfico, notamos que éstas pueden ser interpretadas desde la clave del capital. ¿Quién podría afirmar, por ejemplo, que la ya mencionada y convocante —por la cantidad de público televidente— *Breaking Bad* no admite tal interpretación, cuando incluso el diagnóstico de cáncer y su tratamiento quedan supeditados a la posesión de capital ante la falta de un buen seguro médico que fungiera como protección social; o cuando la tentación de Walter surge ante la para él insólita acumulación de dólares en un (mal) laboratorio clandestino, vista por TV el día de su 50 cumpleaños.

Si se tiene en consideración el problema en México, las dos narrativas sobre las que diserta el presente artículo abordan la cuestión desde distintos ángulos. No obstante, si bien se trata de focalizaciones diferentes —una, *Trabajos del reino*, centrada en la concepción del arte popular (el corrido norteno) y sus nuevos mecenas (relación arte-poder); la otra, con enfoque femenino, en la (monstruosa) transformación de una muchacha desde los estereotipos de género de una mujer-objeto, “propiedad” de un “capo”, a una despiadada mujer masculinizada ante el mundo narco (relación mujer-poder)—, giran sobre diversos aspectos relacionados con el capital y su posesión, y sobre los diferentes revanchismos que la prolongada exclusión de amplios sectores sociales ha provocado.

Las alteraciones de conductas, que ya no pueden ser interpretadas desde modelos éticos cuya vigencia resulta aceleradamente corroída ante la danza del

capital, se vuelven notorias ante la nueva relación entre posesión —acumulación— y lugar de pertenencia jerárquico posibilitado ahora por el narcotráfico. Esto altera violentamente patrones sociales seculares que habían sido, también, factores identitarios dentro de esa sociedad clasista.

Ambas novelas, desde temáticas diferentes —como hemos señalado— muestran el cambio —y la “perversión”— de personajes alcanzados repentinamente por la “vara mágica” del capital “negro” que irrumpe en sus vidas, alterándolas, marcando no sólo sus revanchas, sino también las simbólicas de los escritores que les dan vida. De tal forma, reafirman críticamente esa perversión (Orfa Alarcón) o tratan, en un intento paternalista, compensatorio, una salvación —fallida— que la sociedad escamotea y no confirma (Yuri Herrera).

El capital, entonces, en esta época de canibalismos neoliberales, funge como sustrato de ambas ficciones, colocándolas en un corpus que, temáticamente, parece no tener relación, pero que es, sin embargo, producto de la misma circulación patológica, de la misma acumulación codiciosa y revanchista, simbólicamente compensatoria tras la marginación.

La revancha social a través del arte (compensación por la miseria y condena del capital): *Trabajos del reino* (2004) de Yuri Herrera

Cuando Erika Beckman habla de las “specific expressions of those [capital] fictions within an assembled corpus of images and texts” (X) explora allí las ficciones que el capital generó. Se centra particularmente en las relacionadas con el modernismo y en el hecho de que, si bien éstas se decían y sentían muy apartadas del monetarismo materialista propio de la desmesurada fe en el progreso consecuente a su época, sin embargo, en sus historias, lo simbolizaban dramáticamente, con las tensiones que le son inherentes.

Justamente, “El rey burgués” de Rubén Darío, uno de los cuentos clave de esa problemática en el modernismo, puede utilizarse para correlacionarlo con la situación que se trama en la mencionada novela *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera. Se puede cifrar similitudes y diferencias entre aquel momento y la contemporaneidad, en relación, por ejemplo, con los sujetos pasibles de legitimación a través del arte en épocas diversas y con la administración del capital en el mecenazgo, sus vicisitudes y su cuestionable cambio.

Respecto al cuento, conviene recordar que es aquel que, según comentaban rumores chilenos en su época, Darío escribió como una resentida burla contra el entonces dueño del diario *El Mercurio*, de Valparaíso, donde trabajó, es decir: un paradigmático representante de la nueva burguesía en ascenso, propietaria de medios de comunicación, iletrada en general, pero afortunada económicamente y empoderada por sus conexiones políticas. Una “clase” que buscaba el “arte” artificioso y kitsch como el perfecto complemento simbólico para revestir su ignorancia: en este punto, esa ascendente burguesía sudamericana tenía debilidades estéticas (o pseudo estéticas) que no ha tenido en México la homóloga clase de aquellos postrevolucionarios arribistas en los que se inspira Carlos Fuentes cuando crea a Artemio Cruz. Su trama narrativa se centra en el canto de un poeta hambriento e incomprendido, que, como un

detalle exótico más, ha sido llevado ante el Rey Burgués, quien le impide hablar y lo deja olvidado, girando la manivela de una caja de música a cambio de comida, en el palaciego jardín donde morirá de frío esperando el ideal.

Ángel Rama, en el capítulo “la ciudad modernizada”, de su libro *La ciudad letrada*, hablando sobre el fin del siglo XIX y los inicios del XX, es decir, la época de esplendor del modernismo, hace un comentario que calza exactamente con la alegórica y amarga experiencia del personaje aludido en el cuento:

[a los poetas] se los ve ocupar los márgenes de la *ciudad letrada* y oscilar entre ella y la *ciudad real*, trabajando lo que una y otra ofrecen, en un ejercicio ricamente ambiguo [...] Durante esa vacilación están combinando un mundo real, una experiencia vivida, una impregnación auténtica con un orden de significaciones y de ceremonias, una jerarquía, una función de Estado. El poder tiende siempre a incorporarlos y la traza de este pasaje queda registrada en la palabra poética. [...] Aun así, debe convenirse que los miembros menos asiduos de la *ciudad letrada* han sido y son los poetas y que aun incorporados a la órbita del poder, siempre resultaron desubicados e incongruentes. (Rama, 1984: 101)

El cuento dariano retrata no sólo esa desubicación e incongruencia de los poetas respecto de las estructuras del poder en ascenso, a las que se resistían o se adaptaban trabajosamente, sino también las durezas del mecenazgo impuesto a pasos agigantados. Ello inhibió el idealismo en el craso mercantilismo utilitarista, por parte de esa burguesía snob, con sus intentos vacuos por ilustrarse buscando legitimación a través de un capital simbólico que no logra comprender más allá del formalismo superficial que entendía como aurático, tan distante mentalmente de la aristocracia intelectual preconizada por los modernistas.

Si, como señala Eduardo Parra, para hablar de narcotráfico “el autor debe encontrar un ángulo que le permita adentrarse en sus secretos sin caer en el periodismo” (Parra, 2005); Herrera encontró, en ese citado paralelismo, el ángulo literario cabal de focalización, ya que actualizar el problema de la relación del arte con el poder en las estructuras sociales contemporáneas, mexicanas en particular, nos coloca frente a una situación similar —que permite, por otra parte, hablar oblicuamente del tema “narco”—. Aludimos a una semejanza que puede establecerse en cuanto ambas historias recurren a la alegoría de la vida palaciega, pero con actores diferentes: otros artistas y otros “reyes”.

Los personajes principales de *Trabajos del reino* —que de diversos modos nos reenvía deliberadamente al cuento dariano— son el nuevo Rey, un narcotraficante, y el “cantautor”, denominado genéricamente como “el Artista”; quien no es exactamente un poeta —menos en el sentido “iluminado” en que lo interpretaba el modernismo—, sino un cantante popular, de esos hábiles en el manejo de la oralidad, el acordeón y la improvisación, que abundan en el norte de México, como modernos “juglares”, término acorde, dentro del texto y en la constante remisión palaciega, a cierta postmodernización de temas medievales —el mester de juglaría— y

renacentistas —la corte maquiavélica que remite directamente a la lectura de *El Príncipe*—. Decimos “postmodernización”, en el sentido de que aproxima la historia a las series-sagas contemporáneas librescas, televisivas y/o cinematográficas del tipo de *Harry Potter*, *El Señor de los anillos*, o *Game of Thrones*,² más conocidas por el público que los propios cantares de gesta o la lectura de Maquiavelo, elementos de los cuales el autor también se sirve, al menos como trasfondo intelectual.

Acerca de la forma de nominar a los personajes, y, en particular, a los masculinos, compartimos parcialmente la afirmación de Sara Carini respecto de que éstos “se identifican gracias a características esbozadas por un adjetivo, aniquilando de esta manera su verdadera identidad” (Carini, 2012: 53), aunque “Rey” o “Gerente” son sustantivos, y “Artista” aparece sustantivado por el artículo, igual que “Heredero” o “Periodista”. Sin embargo, no avalamos su afirmación acerca de que los lectores se encuentran por ello “desprovistos de claves de interpretación” —el personaje principal comienza como “Lobo” y termina como “Lobo”: otro sustantivo y otra remisión a las narrativas medievales populares—. Menos aún, compartimos el hecho de que la autora utilice como marco teórico a Iser para justificarlo como “espacio de indeterminación”. Tanto para los mexicanos como para cualquier extranjero que lleve tiempo residiendo en México, esos “adjetivos” son fuertemente connotativos y algo más que arquetipos, sobre todo si se piensa en que una canción mexicana como *El Rey*, de José Alfredo Jiménez, es ampliamente conocida y cantada; además de que se ha convertido en una especie de “himno de capos narco”, a tal punto que también aparece su texto en tal carácter en otra novela: *Fiesta en la madriguera*, de Juan Pablo Villalobos (Villalobos, 2010: 28-29).

La nominación en Darío si utiliza adjetivos: el rey es “burgués”. Justamente, esa apelación a la clase social es la que desvincula en parte el relato de la corte renacentista y lo liga con claridad a una economía moderna que parodia y degrada la corte. Mientras, en *Trabajos...*, se retoma de ese mundo las intrigas palaciegas, el orden inserto en otro orden al que a su vez gobierna imponiéndole sus leyes, y lo artero de los ataques, que en la novela en cuestión tienen un toque cortesano en las armas, para apartarlo de la burda apelación a los ataques narco del mundo real.

Más que vaciar las personalidades, masculinas, agregaríamos; lo que hace el autor al nombrarlos de acuerdo con sus funciones laborales —detalle, además, acorde con el núcleo del título (“trabajos”)—, es reforzar el sentido de identidad vinculado a esta esfera —más que al sector social de pertenencia económica, como en el caso del cuento dariano—. Coincido con Manuel González cuando señala que:

² Esta serie alteró masivamente el volumen del turismo —y, por ende, el mercado laboral y la circulación económica— de una pequeña ciudad como Dubrovnik, dato que he comprobado a través de apreciaciones de colegas locales, dado que allí se realizó en junio pasado un congreso de latinoamericanistas al que fui invitada. Un fenómeno similar se dio en la decaída economía de Albuquerque luego de *Breaking Bad* (remito, por más datos, nuevamente, al artículo mencionado sobre el tema de esta serie en particular)

[los personajes] son nombrados a partir de su función dentro de la “corte” [...] Al nombrar al personaje a partir de su rol [cortesano], la narración adquiere la universalidad propia de las fabulas medievales más arquetípicas [...] Para la instancia narrativa son sólo complementos para el sujeto que protagoniza la narración; para la historia son sólo sinécdoques de su “trabajo” dentro del reino. (González, 2013: s/p)

Ese rasgo profesional definitorio de la personalidad es propio de la ideología capitalista desde su surgimiento. Una característica incluso previa al giro neoliberal que ha impuesto que, actualmente, algunos ya no puedan definirse, ni siquiera, como (lumpen)-trabajadores, con la consecuente (auto)depreciación identitaria ligada, sobre todo, a la noción de masculinidad. Las mujeres han sido tradicionalmente definidas a partir de la “segundidad” (hijas de, esposas de, madres de) y no de la “primeridad” laboral (Peirce). Un efecto de despersonalización (Peirce) e inclusive, de misoginia que se observa en los denigrantes y/o paternalistas alias de las mujeres en *Trabajos del reino*: “la Bruja”, “la Cualquiera”, “la Niña”.

Ese “Artista”-juglar referido en la novela es un joven marginal, de los que sienten que sólo la posesión de bienes materiales los consagra socialmente; se llama “Lobo” y es precisamente un animal lobo, hambriento en ese mundo de miseria urbana donde —como en la mayoría de los ámbitos en la contemporaneidad— la música popular que queda fuera de la mercantilización de las disqueras y los medios de comunicación, cuanto menos, locales, apenas si se difunde más allá de las celebraciones familiares. Busca y acepta entonces la protección del (nuevo) Rey, es decir, del traficante que necesita difusión popular para sus “gestas” mafiosas; su arte legitimador le franqueará las puertas del “palacio” fronterizo, en consecuencia, la “familia” se expande a clan, brinda cobijo y lo incluye, pero pierde su libertad. La posibilidad de mercantilización popular deja de tener relevancia: compondrá para quien le da de comer y necesita su voz cantándole loas en las calles cuando una censura hipócrita, que se pretende límite ante la apología del crimen, clausura los ámbitos mediáticos. Justamente esa censura —surgida de la tensión entre la conciencia práctica, que le da un lugar preponderante al narcotráfico, y la conciencia oficial, que lo repudia— es lo que favorece el relativo ascenso del joven Lobo en “la corte”.

¿Cómo piensan los académicos contemporáneos la reconfiguración del espacio social del poeta y/o del artista popular? Así como la cita de Rama nos orienta sobre la desubicación de los poetas en ese mundo que se aburguesaba y mercantilizaba a pasos agigantados —el del evolucionismo positivista de fines del siglo XIX y principios del XX en el que se inscribe el cuento de Darío—, otra, más actual, nos pone en alerta sobre los cambios en el mundo de “la inspiración” hoy; pertenece a *Cantar a los narcos*, de Juan Carlos Ramírez Pimienta:

El resurgimiento del corrido de traficantes es simultáneo al desmantelamiento del tejido social, político y económico mexicano que inicia principalmente a finales de los años sesenta y que continúa en las siguientes décadas. Conforme el pacto social del Estado mexicano que prometía el ascenso social y económico a través de la formación de los

jóvenes profesionistas dejó de cumplirse —y ser abogado o médico ya no garantizaba el acceso a la clase media y media alta—, la figura del criminal, en su vertiente de traficante, fue afianzándose cada vez más en el imaginario social. Este fenómeno es simultáneo también a la diáspora masiva de mexicanos que buscarán lograr sus sueños en Estados Unidos como resultado de ese mismo incumplimiento del pacto social por parte del Estado mexicano. (Ramírez Pimienta, 2011: 84)

En estas palabras se cifra la clave de la incomodidad que nos invade al leer el principio de la novela, ante la desmesurada admiración —y ya no la sorna con la cual Darío describía a “su” rey burgués— con que, desde un punto de vista omnisciente, con focalización en Lobo, la novela presenta al delincuente:

Él sabía de sangre, y vio que la suya era distinta. Se notaba en el modo en que el hombre llenaba el espacio, sin emergencia y con un aire de saberlo todo, como si estuviera hecho de hilos más finos. Otra sangre. [...] Lo admiró [...] En algún lugar estaba definido el respeto que el hombre y los suyos le inspiraban, la súbita sensación de importancia por encontrarse tan cerca de él [...] a su alrededor todo cobraba sentido. Lobo sintió envidia de la mala, y después de la buena, porque de pronto comprendió que este día era el más importante que le había tocado vivir. Jamás había estado próximo a uno de los que hacían cuadrar la vida. Desde que sus padres lo habían traído de quien sabe dónde para luego abandonarlo a su suerte, la existencia era una cuenta de días de polvo y sol. (9-10)

El chato universo circundante se borra frente a la omniabarcadora figura patriarcal del delincuente admirado, al menos hasta que ésta empieza a vivirse como una amenaza cuando el cantor escribe algo que no le gusta, entonces, el paralelismo con el personaje de Darío se agudiza en el momento en que el delincuente lo enfrenta a su realidad de sometido, de objeto del que es dueño: “—Señor, yo pensé... —¿De dónde sacaste que podías pensar? ¿De dónde? Tú eres un soplido, una puta caja de música, una cosa que se rompe y ya, pendejo” (109). Así, tanto la persona —alienada— como el arte se transforman en mercancía legitimatoria de consumo con fecha de caducidad: la persona queda anulada, no sólo ya por la anonimidad de la relación laboral que en la novela cifra los nombres de los personajes, sino, además, transformada finalmente en el propio objeto de consumo.

Sin embargo, a pesar del gran paralelismo entre ambos textos, incluso en la deliberada mención a la caja de música, que ha pasado de ser el instrumento-objeto que el poeta impulsa a ser el propio signo de la cosificación del Artista, un detalle es abismalmente distinto: el texto de Darío no sólo constituía una visión de la realidad, como también lo es el de Herrera, sino que creaba, desde su espacio lírico, una perspectiva sobre el hombre —sobre el artista— a partir de su radical diferenciación con la sociedad circundante, donde éste —el poeta—, desubicado, resulta(ba) mayormente perjudicado. Esto revelaba no sólo un tema, sino una tensión que ya no está presente en las condiciones sociales descritas por Herrera, donde la deslumbrada homologación del Artista con su “dueño” es patente y el protagonista sólo

busca un propietario a quien servirle, no la libertad: es decir, la aceptada condena neoliberal a la esclavitud por parte de quienes sólo tienen su cuerpo o una habilidad como único capital.

En el texto de Darío todavía se cuestionaba una lógica social que había comenzado a naturalizarse velozmente a partir de la revolución industrial, entendiéndosela como normal: la que reproduce las relaciones de poder —de uso—, dominación, sometimiento, explotación, obediencia y servidumbre. En el caso de “El rey Burgués”, aplicada sólo a la nueva utilidad decorativa del arte y sus ejecutantes, respondiendo a la pregunta ¿cuáles son los usos del arte ahora?, ¿quiénes lo valoran y respetan en este mundo mercantilizado?. En Darío se cuestionaban las modalidades predominantes del valor de uso y abuso característicos de la mercancía en ese capitalismo que comenzaba a desbocarse desde las fábricas, desde los puertos (como en el cuento “El fardo”) y desde los medios de comunicación, con seres parecidos al Citizen Kane inmortalizado posteriormente, en 1941, por Orson Welles —William Randolph Hearst, quien prohibiría que en sus periódicos se nombrara la película—. El palacio de Xanadú —con su remisión a la leyenda de Kubla Khan, ¿Citizen Kane?, y su expresa referencia al poema de Coleridge— ya estaba implícito en aquel del rey burgués, dibujado desde la mente visionaria de Darío. En esa ideología del incipiente utilitarismo descarado, las personas —aquí, los artistas— no cuentan ya como tales, sino que se cotizan como objetos en un mercado también incipiente de bienes simbólicos (quizás, de segunda categoría en el inicio del florecimiento de lo kitsch para esa neoburguesía). Ellos son manipulados de la misma forma en que manipulamos objetos descartables.

En la novela de Herrera, lo que hace descubrir al Artista la finalidad servil de su existencia es el vínculo configurado por el par poder-sometimiento, donde uno ocupa el lugar de sujeto, activo, agente del acto orientado a poseer ilimitadamente a otro, quien encarna el lugar de objeto pasivo, susceptible de ser usado, explotado, abusado. Ese sentimiento de sumisión velozmente internalizado se corrobora en las citas: “a su alrededor, todo cobraba sentido” (10) y “observaba fijamente al Rey, se lo bebía” (13) —instalándolo en su sangre—; también cuando piensa que “desde ahora los calendarios carecían de sentido por una nueva razón: ninguna otra fecha significaba nada, sólo ésta, porque, por fin, había topado con su lugar en el mundo” (13), es decir, el lugar —rápidamente naturalizado— del siervo.

El palacio —el nuevo Xanadú que convierte “lo sucio en esplendor”— es ahora “un faro” (20) irradiando un poder inmoral alienante, fascinador, pero que, como la urbe donde se halla, “repite calle a calle su desdicha” (20), sólo que se trata de una desdicha próspera, instalada, no arbitrariamente, en la frontera, puesto que en ésta, el Estado-Nación se diluye, pierde su equilibrio precario “entre la relación con una determinada Cosa étnica y la función (potencialmente) universal del mercado” (Zizek, 2008: 54). Ese Estado-nación ya no funciona allí como límite de la economía de mercado que separa el comercio interior del exterior, en consecuencia, la actividad económica no se sublima allí como dentro del Estado nacional, que la legitima en tanto contribución patriótica.

En la novela, a diferencia que en el cuento de Darío, ya no se cuestionan los usos del arte, que ni siquiera es decorativo, sino rastreadamente propagandístico, y en el narcocorrido en particular, propagandístico de la delincuencia como modelo de un valor —de una *anti-areté*— que transgrede e invierte las funciones tradicionales de la épica clásica. Como señala Christopher Uribe: “Los narcocorridos de Lobo son [...] una expresión sublimadora y legitimadora de la violencia en tanto idioma, expresivo de códigos y conflictos implícitos a los relatos del grupo que los establece” (Uribe, 2016: 23). Cuando el Artista decide irse del Palacio, no lo hace por discrepancias ideológicas, sino porque, cuando comienzan a aparecer los cadáveres de otros que habían empezado quizás como él, sabe que el imperio caerá en cualquier momento, aplastándolo y que, por lo tanto, su vida corre peligro.

El final, muy diverso también del de Darío, pretende ser idílico: una revancha compensatoria simbólica ante las condenas del neoliberalismo. Cuando el Gerente que administra la sustitución del Rey por el Heredero —“gerencialidad” que indica también el paso de las esferas “feudales” locales de la droga a los *pools* financieros empresariales internacionales— le ofrece trabajo en la nueva “empresa” donde “[a]hora sí las cosas van a marchar como Dios manda” porque “ya todos estamos del mismo lado” (114) —¿cuál es, si no, “el mismo lado”, cuando se ha jugado con la figura de la frontera?—, el Artista se niega a participar, a pesar de que el otro, continuando con el discurso utilitarista, justifica la matanza del Traidor diciéndole que “quedó así porque era un cartucho quemado”, pero “usted todavía sirve” (123).

En ese final moralizante e intelectualizado, idealista, el Artista escapa de aquel ambiente viciado, supuestamente cobra conciencia, y le responde al Gerente: “Ya soy inútil para lo que el señor quiere, así es que, si usted no dispone otra cosa, mejor voy a andar solo” (123). Luego, el narrador omnisciente, focalizado en el cantor, agrega: “[...] sintió que con el zarandeo de las puertas, calaba también la última marca en la pared. A partir de ahora, ningún rey le daba nombre a sus meses” (124).

A pesar de lo que señala Uribe³ y de la contundencia de esa última frase que acabamos de citar, negadora de las realidades fronterizas nortenas (pero la literatura puede ser un permiso para evadir la realidad); el camino de Lobo no parece ser hacia la libertad, sino hacia las nuevas servidumbres que imponga el hambre, puesto que su opción no fue una reflexiva, ético-social, sino una absolutamente dictada por la subjetividad del disgusto personal: “Lo pensó un segundo, y [...] supo de inmediato que, aunque aceptara, no podría escribir nada para ensalzar al Heredero, le parecía un hombre con demasiados pliegues en el alma y él ya no tenía ojos para gente así”. Es decir, sí podría cantar para quien no tuviera esos “pliegues”, entonces, sólo se cambia de dueño, sin cuestionar la condición de posesión.

³ “En los momentos en que se lleva a cabo la reflexión que precede al desenlace, acaecida [...] tras la confrontación con figuras de autoridad [...] se posiciona al verbo comprender como acción principal de la introspección del protagonista. [...] la novela] culminará de este modo como proceso de reorganización de los significantes identitarios que componen al protagonista [...] y el modo en que contempla y entiende su relación con el mundo social que lo rodea” (Uribe, 2016: 21).

El posible embarazo de la muchacha con quien cree que escapará marca la nefasta probabilidad de una repetición *ad infinitum* del ciclo de beneficencia-propaganda y sometimiento inercialmente acostumbrado del que ambos parecen huir idílicamente, pero no por mucho tiempo, cuando conocemos las condiciones fronterizas. Justamente porque en la última frase, desde la intelectualización idealista, se dice: “Era dueño de cada parte de sí, de sus palabras, de la ciudad que ya no precisaba buscar, de su amor, de su paciencia, y de la resolución de volver a la sangre de Ella, en la que había sentido, como un manantial, su propia sangre”; se comprueba que la situación se resuelve a la manera decimonónica, a través del amor individualista de una pareja supuestamente redimida de la opresión, y fundante de una ficción nacional —o regional nortea en este caso— salvífica y pacificadora, pero mentirosa en el hijo por venir. Ninguno de los dos (de los futuros tres) tendrá qué comer si no es vendiendo su arte a la propaganda o su cuerpo al sometimiento ante quien oferte: los tiempos del meteórico ascenso —redentor social— de Juan Gabriel en los 70 han quedado lejanos e inalcanzables para los jóvenes “ni-ni”⁴ como Lobo.

Así, la novela de Herrera, leída como una nueva “Capital Fiction” nos confronta a posibilidades todavía más duras que la irónica pero romántica muerte del poeta en un mundo con el cual ya no puede interactuar, porque su mensaje poético —autónomo, aurático, idealista, totalizador, muy diverso de aquel del cantor— se ha vuelto incomprensible. Nos referimos al ciclo de la eterna servidumbre al que (no sólo) los marginales están condenados, ciclo que permite cambiar el dueño, pero no cambiar el objetualismo impuesto por la ideología imperante —esa condena neoliberal—, aun cuando se gane la conciencia acerca de ella y su condición nefasta.

La revancha social a través del consumo (compensación por la belleza y condena del género): *Perra brava* (2010), de Orfa Alarcón

La más valiosa. La más cara. Julio me cuidaría como a su propiedad más importante, yo no tenía nada que temer. Sobre mí estaba Julio, y sobre Julio no había ley

Perra brava (Alarcón, 2010: 88)

Las ficciones del capital, dentro de las narrativas del narcotráfico, configuran distintos sistemas de revancha y compensación por medio de dinámicas económicas en las que es necesario considerar también las problemáticas de la relaciones entre género y poder. Si bien en la primera parte de este ensayo hemos analizado la revancha social a través del arte de un compositor y cantante de corridos, no debemos obviar que Lobo se nos muestra, al menos en un principio, como una masculinidad subalterna ya que trabaja al servicio de un capo, es decir, de una masculinidad hegemónica. Consecuentemente con tal

⁴ En México se denomina así a los jóvenes que “ni estudian ni trabajan”.

enfoque de género, en la segunda parte de este ensayo analizaremos otra ficción del capital, *Perra brava* de Orfa Alarcón. Una novela donde la protagonista, novia y amante de un capo, se nos presenta inicialmente como una femineidad subalterna de hiperconsumismo dependiente quien, debido a su relación con el mundo machista del narco, deviene en una femineidad hegemónica a través de su progresiva masculinización.

La popularidad de las novelas acerca del narcotráfico crece día a día. En tal contexto, la lectura de *Perra brava* (2010) de Orfa Alarcón (Nuevo León, México) en clave de “Capital Fiction” (Beckman, 2013) revela un complejo diálogo entre cultura popular, machismo, ambigua sumisión femenina e implicación de los líderes políticos en el negocio de las drogas. Nuestro objetivo es mostrar la revancha social a través del consumo elitista, puesto que el personaje principal utiliza su condición de mujer subordinada y la capacidad adquisitiva que ello le genera para investirse con los signos neoliberales del poder. Además, este análisis resulta especialmente pertinente ya que todavía no se han realizado artículos de investigación sobre esta novela escrita y protagonizada por féminas.

Al principio, a través de la narradora se expone la victimización de las mujeres por los narcotraficantes y la (actuada) hipermasculinidad de éstos. Alarcón golpea, entretiene y seduce con un espectáculo de sexo, drogas y lujo al ritmo de la música y las controvertidas letras de “El cartel de Santa”. Podríamos pensar que, de forma paradójica pero no totalmente original, la autora reproduce la subordinación tradicional de la mujer e invita a los lectores a celebrar la posición hegemónica que su protagonista ocupa como pareja de un “capo”. Sin embargo, fruto de su contacto con el crimen organizado, Fernanda experimenta una metamorfosis que la convierte en un sujeto ingobernable.

Este ensayo explora la subversión de los roles de género en esta narconarrativa ficcional como un tipo de condena neoliberal. Por un lado, la novela presenta una crítica de la sociedad patriarcal, pues mantiene el cuerpo sexuado y subalterno de la mujer como un objeto bajo la vigilancia de la mirada (global) patriarcal; por otro, señala los peligros de la interiorización del discurso de la narcocultura a través de su protagonista, quien tras observar las políticas asesinas del narcotráfico y el capital, se resemantiza como sujeto rebelde e ingobernable; entonces, ese ser femenino “alterado” es capaz de utilizar la violencia ilimitada para destruir los cimientos del patriarcalismo.

La escritora neolenense refleja en su novela la realidad brutal del narcotráfico a través de las complejas relaciones entre género y poder. En una entrevista realizada por Juan Carrillo, expresa: “Mi fin es solo contar lo que está sucediendo y no poner moralejas detrás de cada párrafo. No soy una Iglesia ni una escuela” (Carrillo, 2011). *Perra brava* forma parte de las narconarrativas ficcionales que examinan las dinámicas de poder del crimen organizado focalizando en particular la construcción social del género; se basa, obviamente, en que la “narcocultura”⁵ propone modelos masculinos y femeninos

⁵ Miguel A. Cabañas en su definición de Narcocultura considera que ésta abarca no sólo “a los narcos sino a las complejas redes de prácticas culturales y representaciones, ambiguas y en ocasiones contradictorias que se transforman en nuestra ‘verdad’ sobre ese mundo” (Cabañas, 2014: 7).

claramente diferenciados, pues forman parte de estructuras patriarcales hipermasculinizadas. Los “narcos” configuran masculinidades hegemónicas, hombres pesados y activos que utilizan la violencia extrema, el capital y la sexualidad promiscua para definir su lugar en el mundo; y esa actitud se materializa en las dos ficciones objeto de este artículo.

En este contexto, las mujeres funcionan como satélites cuya existencia gira alrededor de la vida masculina; se muestran como novias devotas o esposas sumisas, agradecidas de que un hombre poderoso haya puesto sus ojos en ellas ofreciéndoles una vida de lujo aunque no exenta de peligros. En varias narcoficciones encontramos el modelo femenino de las “buchonas”: mujeres cuyos cuerpos hiperfeminizados, a través de las cirugías estéticas y la ropa de lujo, se transforman en trofeos intocables que adornan a su amo. Vale decir, en general en el mundo del narco la mujer sólo puede alcanzar el poder a través de su sexualidad o de su productividad como madre y, por tanto, de la relación con un hombre. Esta situación de adscripción al poder tiene un precio: deben aceptar la violencia verbal, sexual y física para mantener su posición hegemónica, como sucede en el caso de la protagonista que nos ocupa. Las mujeres del narco saben que resultan productos desechables cuando son abandonadas y sustituidas por otra, perdiendo entonces su situación de privilegio. Así, el sistema de género propio del narcotráfico reproduce la subordinación y la precariedad de la mujer en el sistema económico neoliberal.

Postulamos una relación directa entre el sistema económico neoliberal y la violencia hacia la mujer, es decir, la violencia contra ella en el narcotráfico reproduce parámetros neoliberales. Al construirla como un ser con un valor inferior y dependiente, se la hace menos humana y, por tanto, susceptible tanto de abuso como de que el cuerpo social acepte esto como “natural”.⁶

La mujer en la sociedad neoliberal sigue siendo juzgada a través de un cuerpo que debe mantenerse joven puesto que su valor económico se encuentra en su capacidad (y edad) de reproducción. Atendiendo a las protagonistas de la literatura del narcotráfico, en general, encontramos jóvenes en edad reproductiva que asumen criterios derivados del neoliberalismo para marcar su posición en el sistema. En este sentido, el cuerpo adquiere centralidad, ya que las joyas costosas junto con los vestidos y zapatos de marca agregan valor a

⁶ En el contexto global, la relación de desigualdad entre ambos géneros resulta notoria. Alicia Girón coordina el volumen *Género y globalización*, donde varias intelectuales estudian cómo afecta el marco económico neoliberal a la mujer latinoamericana. Según Girón, “la consideración del género en la globalización debe entenderse de una manera que no consiste simplemente en mezclar *cosas de mujeres* con la economía, sino en modificar el reflejo de las relaciones androcéntricas de poder que cruzan la clase social, la etnia y la cultura” (Girón, 2009: 14). La mujer, tradicionalmente definida como un cuerpo que debe producir hijos para el Estado, ahora además debe trabajar fuera del hogar, sumando así a su “performance” femenina actividades tradicionalmente adjudicadas al hombre. Como expresa Virginia Vargas, “en todos los casos, al no tomar en cuenta el valor del trabajo reproductivo, las mujeres tienden a doblar su carga de trabajo en la sociedad, mucho más en tiempos neoliberales, en los que las responsabilidades de los Estados frente al bienestar de la ciudadanía son desplazadas a lo privado” (Vargas, 2009: 10). Para más información puede consultarse el artículo de Silvia Ruiz Tresgallo (2016), “Género y Globalización en 2666 de Roberto Bolaño”, en Aparicio Nevado, Felipe (ed. y comp.), *Reescrituras del imaginario policiaco en la narrativa hispánica contemporánea (Roberto Bolaño, Eugenio Fuentes et alii)*. Cáceres, Gráficas Morgado.

quien se ve a través de la mirada masculina. Una vez cumplida esta función mercantilista, es decir, la de mujer objeto, desaparece y resulta desechable: como cualquier producto del mercado, puede ser sustituida por otro cuerpo más joven y hermoso que tenga más valor dentro de esquemas neoliberales patriarcales.

Entendemos al sistema económico neoliberal como uno criminal, que no se encuentra demasiado alejado de los parámetros del narcotráfico. Germán Palacio Castañeda considera el narcotráfico una extensión de la globalización económica, ya que ambos, el capitalismo lícito e ilícito, explotan a sus comunidades por un beneficio. Como afirma Palacio Castañeda: “How does globalization benefit from narcotrafficking? Symbolically, does it emphasize the creation of huge illegitimate fortunes while communities around the world are exploited by global entrepreneurial elites? If the narcos’ interests compromise democracy, do they not also compromise legitimate global capital?” (Palacio Castañeda, 1998: 96).

En esta línea de pensamiento, Jean Ziegler y Eduardo Galeano⁷ presentan también la globalización económica como un orden criminal y violento, con rasgos de organización delictiva, donde el valor del éxito es el máximo beneficio económico, por encima de la dignidad o la protección del individuo, aspecto que, de nuevo, relaciona la globalización del mercado con el hampa. La violencia generada por el mundo de las drogas hacia la mujer y su posición de inferioridad resultan entonces una (de tantas) materializaciones de las políticas criminales del capitalismo global que perpetúan el machismo al interior de los Estados.

Dentro de estos parámetros, *Perra Brava* muestra una narradora que no pertenece, al menos radicalmente, a un ambiente de pobreza y marginalidad mexicana (regiomontana). La novela sigue, en algunos lineamientos, los *Best Sellers* con jóvenes hermosas como figuras principales. Al comienzo, Fernanda resulta una novia sumisa, enamorada de un capo al cual se somete en cuerpo y alma. Como las buchonas, resulta una mujer trofeo: se viste con atuendos de marca y zapatos de lujo para acudir a fiestas donde él pretende lucirla como un objeto de su posesión. Sin embargo, existe una clara diferencia entre ella y otras mujeres del narcomundo como Rosario Tijeras (en la novela homónima), Teresa Mendoza (*La Reina del Sur*) o Catalina (*Sin Tetas no hay Paraíso*): no procede de un entorno totalmente marginal. Es una (mala) estudiante universitaria de letras, quizás beneficiada en el ingreso por cupos más abundantes que en otras carreras, como administración o abogacía, en una facultad humanística en decadencia dentro del sistema neoliberal que, o bien no quiere formar críticos, o bien quiere reformar la función de la crítica como otra industria de la mercancía. Su madre había nacido en una familia de poderosos rancheros, pero esa estirpe acaudalada la defenestra y deshereda cuando se embaraza de un comerciante de la Central de Abastos local, quien,

⁷ Reflexiones ofrecidas por el ensayista suizo Jean Ziegler, relator de la ONU entre los años 2000 y 2008, y el escritor uruguayo Eduardo Galeano en el documental de “En Portada” en Radio Televisión Española, titulado *El orden criminal del mundo* (2006), dirigido por Juan Antonio Sacaluga (Sacaluga, 2006).

además, vendía fruta en la calle; por lo mismo, Fernanda no llegó a gozar de la fastuosidad ranchera.

La protagonista deja claro en sus argumentos que su madre resultó desterrada del clan familiar por haberse enamorado de un hombre de menor escala social y con una capacidad adquisitiva limitada, puesto que otra de sus tías “que se embarazó del presidente municipal en turno, casado, fue enviada al gabacho para que tuviera a su hijo y regresara diciendo que se había casado con un ingeniero gringo muy importante” (121). Por supuesto, el imperfecto camino junto a un hampón jefe de sicarios le permite recuperar el nivel económico que ella considera le pertenece por derecho “natural” como heredera injustamente desposeída. Cabe señalar que, según Cabañas, las narcoficciones ofrecen “an opportunity to ‘define’ or «redefine» gender roles, [...] present deviant masculinities and opportunities to show how Latin American women both resist and are incorporated by patriarchal hegemonies” (Cabañas, 2012: 77). Resistencia e incorporación, rebeldía y sumisión, constituyen posiciones antagónicas que definen la oscilación del poder dentro del texto.

Fernanda entiende las relaciones binarias de género a través de criterios de propiedad neoliberales que reproducen el machismo en el mundo del narcotráfico. En la novela, el narco representa un tipo de heterosexualidad extrema, violenta y promiscua. Sabemos que su pareja tiene relaciones con varias mujeres y es capaz de asesinar a sus adversarios; como afirma Felipe Oliver, la relación de la joven con Julio gira “en torno al miedo, la humillación y la dependencia” (2011). Se siente sexualmente atraída por él, por su capacidad de dominio y poder. Así lo expresa al principio, cuando éste entra sin ser visto a la casa y tiene relaciones con ella simulando una violación: “Supe que con una mano podía matarme. Me había sujetado el cuello, su cuerpo me oprimía en la oscuridad. Había atravesado la casa sin encender ninguna luz ni hacer un solo ruido. No me asustó porque siempre llegaba sin avisar: dueño y señor ... Me excitan las situaciones de poder en las que hay un sometido y un agresor” (11).

Como es notorio, lo define como “dueño”, esto es, como poseedor de una propiedad: aquí, el cuerpo de ella misma. Eduardo Galeano en *Patatas arriba*⁸ percibe la violencia de género en términos neoliberales, puesto que el cuerpo femenino se convierte en una propiedad del varón. Expresa: “el macho propietario comprueba a golpes su derecho de propiedad sobre la hembra [...] La violación marca a fuego la propiedad en el cuerpo en el anca de la víctima, y es la expresión más brutal del carácter fálico del poder, desde siempre expresado por la flecha, la espada, el fusil, el cañón, el misil y otras erecciones” (Galeano, 2012: 73). La visión del cuerpo como propiedad permite observar un tipo de colonización mental en que la protagonista aprende que la obtención de bienes y mercancías se logra a través del ejercicio de la violencia sobre distinta clase de territorios.

⁸ La primera edición de *Patatas arriba* es del año 1998. Sin embargo, en la cita hemos utilizado el año de publicación de la edición utilizada para el presente ensayo con el fin de evitar confusiones en la bibliografía y atenernos a los requisitos del editor.

Proponemos que el cuerpo de Fernanda, así como ella misma, representa una alegoría del neoliberalismo. Se mueve por el consumo capitalista y el fetichismo de la mercancía que le otorgan un status social privilegiado: es consciente de los lujos que disfruta como novia de un narco pesado; vive en una casa que le ha puesto su amante; gusta de los coches que le proporciona su pareja y, con frecuencia, se va de compras a boutiques exclusivas; da una gran importancia a las marcas y logotipos que consume como parte de una identidad superior. Este discurso de exclusividad elitista que inscribe en su cuerpo la define por su capacidad económica de adquisición y no por los medios de los que se vale para lograr financiarse. Durante una de las fiestas de narcos en que su pareja la luce como trofeo, lleva un vestido de *Versace* y zapatos de *Ferragamo*, productos de lujo sólo asequibles a un grupo económico privilegiado; con frecuencia alude a coches de caras marcas europeas —antes sólo asequibles para los rangos más pudientes— que ella o su pareja utilizan porque aportan un aura de exclusividad y glamour al mundo del narco. Lo que define el status en el ambiente narcocapitalista es la posesión de bienes y mercancías de alto costo dentro del mercado. Así se va percatando de que ella misma constituye un objeto de consumo en esta cultura hipermasculinizada.

Por su contacto con el mundo del narco, Fernanda se resiste a mantener un papel pasivo; poco a poco, tiende a reproducir las políticas del “Capitalismo Gore” tal y como las entiende Sayak Valencia Triana, quien acuña este término para describir la violencia extrema que se da en la etapa actual del capitalismo dentro de la ciudades fronterizas y los espacios vulnerables donde cuerpos mutilados y vidas precarias constituyen herramientas que reproducen el capital. La ciudad de Monterrey en *Perra brava* forma parte de estos espacios fronterizos y vulnerables. Según Valencia Triana:

Al hablar de capitalismo gore nos referimos a una transvalorización de valores y prácticas (económicas, políticas, sociales y simbólicas) que se llevan a cabo (de forma más visible) en los territorios fronterizos y vulnerabilizados de todo el orbe [...] Nos oponemos a una respuesta simplista donde se criminalice *per se* a los vulnerabilizados. Proponemos, en cambio, que el ejercicio de este tipo de economía que reinterpreta el concepto de trabajo de manera distópica, está emparentada también a una serie de factores: demandas excesivas de hiperconsumo dictadas por la economía global, remanentes coloniales, construcción binaria del género y ejercicio despótico del poder por parte de gobiernos corruptos y autoritarios que desemboca en una creciente necropolítica. (Valencia, 2012: 85)

Así, Fernanda practica y asume el “hiperconsumo” como parte de su identidad. Dentro del estado-nación que ya podríamos definir como un “mercado-nación” —de modo particular en las zonas fronterizas donde lo nacional se diluye— (Žižek, 2008: 54), la identidad de sujeto viene marcada por el gasto relacionado con la adquisición de productos que requieren un elevado nivel de consumo. Ariadna Estévez considera que el “hiperconsumo”, tal y como lo

entiende Valencia Triana, proporciona una identidad fundamentada en los criterios del mercado de modo que las empresas ilegales, en este caso los cárteles de drogas, son quienes controlan el Estado (230).

Podríamos decir entonces que la novela plantea un tipo de “Narco-Estado”, puesto que los políticos y la policía se mantienen al margen o incluso participan en el negocio ilícito de estupefacientes: el alcalde protege a Fernanda cuando las fuerzas de la ley encuentran la cabeza de un muerto en su coche; la aloja en su casa para entregársela sana y salva a Julio, con quien mantiene negocios ilegales. Precisamente en ese momento, su cuerpo se revaloriza como mercancía, puesto que se vuelve “La más valiosa. La más cara. Julio me cuidaría como a su propiedad más importante, yo no tenía nada que temer. Sobre mí estaba Julio, y sobre Julio no había ley” (88). Sin embargo, el “hiperconsumo” del narco afecta a Fernanda de una manera más profunda, pues empieza a despreciar a aquellos que no pueden acceder a su mundo de bonanza económica. A medida que avanza la novela, reproduce los criterios del “Capitalismo Gore”, que ha aprendido de los narcos, en las personas del entorno.

Desarrolla un intenso desprecio contra la cultura del trabajo y la clase trabajadora, ejemplificados en su hermana mayor, Sofía, quien siempre ha sido una figura generosa en su vida: la crió luego de la muerte de su madre y la desaparición de su padre. De hecho, Sofía tiene una actitud protectora hacia Fernanda: le prepara comida y está preocupada por su relación con Julio; no se aprovecha de la buena situación económica de su hermana, sino que no acepta dinero del narcotráfico; y, como ella misma dice, prefiere pagar a plazos su ropa y la de su hija en los almacenes populares. La hermana de la protagonista se nos presenta como un modelo de honestidad en el trabajo y en las relaciones familiares; es capaz de controlar el consumo, por tanto, desafía los criterios neoliberales de mercado. Su presencia perturba a Fernanda: “algo de mi hermana me estaba irritando sobremanera: su ropa pobre, su cabello descuidado, su vida mediocre, sus 30 años sin esperanza. La vi más ordinaria que nunca y su presencia, por primera vez en la vida, me molestó” (112). Ante una Fernanda que no tiene necesidad de trabajar y que pasa sus días en spas, salones de belleza y tiendas de lujo, el cuerpo de Sofía, el lugar dónde reside su valor como mujer en el sistema neoliberal, resulta mediocre y devaluado. En especial los zapatos, una mercancía femenina fetichizada, le provocan un sentimiento de abyección y rechazo: “Clavé la vista en los zapatos de Sofía: gastados, puntiagudos, pasados completamente de moda, completamente adaptados a la forma de sus pies. Me dieron asco sus zapatos, quise pedirle que no pisara el tapete, traerle un cartón o un periódico para que no ensuciara mis pasillos de duela” (112). Sofía ya no encaja en el mundo de lujos de Fernanda y su sola presencia contamina y desestabiliza este territorio. Resulta cada vez más evidente que la novia del “capo” ha interiorizado el discurso patriarcal capitalista y valoriza o desvaloriza a las mujeres a través de su cuerpo y su capacidad de consumo.

Postulamos que la novela presenta una crítica al sistema neoliberal, pues mantiene el cuerpo sexuado y subalterno de la mujer como un objeto bajo la vigilancia de la mirada (global) patriarcal. Al principio del relato,

Fernanda se configura como un objeto posesión del narco; como tal debe ser protegida y vigilada por los hombres del “negocio”. Judith Butler llama la atención sobre la constitución de cuerpos precarios en la sociedad;⁹ de acuerdo con ella, resultan vulnerables aquellos cuerpos que no ven cubiertas ciertas necesidades económicas, políticas y sociales que les permiten subsistir. En este sentido, al principio, podríamos configurar a Fernanda como un cuerpo precario según esas categorías, ya que su género y su posición social como novia de un “capo” ponen su vida en peligro. Sin embargo, al reproducir el sistema machista neoliberal que la narcocultura imita, se convertirá en un sujeto rebelde que no sólo no acepta esta vigilancia sino que la practica hacia otras mujeres; crea estrategias de resistencia que burlan el control patriarcal de sus movimientos, como un falso viaje a Japón, o la relación sentimental con su guardaespaldas. Al burlar los mecanismos de vigilancia del patriarcado, ella misma se comporta cada vez más como imagina lo hace Julio, es decir, como un dueño defendiendo la integridad de su propiedad y aniquilando a quienes pretendan tocarla.

Recordemos que su cambio de una actitud pasiva a una activa se produce cuando Julio le propone matrimonio, momento en que, en la dinámica de amo y esclavo, marcada por la representación binaria del género, la relación queda invertida. Él, como hombre enamorado, pasará ahora a ser el esclavo sometido, mientras que ella toma la actitud de dueña y señora que somete. Podríamos afirmar que la protagonista entonces se transforma en un detective cuyo objetivo es descubrir y destruir a aquellas mujeres que quieran acercarse a su propiedad: Julio. Ed Christian en la introducción al libro *The Post-Colonial Detective*, ofrece la siguiente definición del detective poscolonial: “The primary work of the post-colonial detective is surveillance, the surveillance of that which is suspect. Part of that surveillance, as this book shows, is the observation of both the empire and the indigenous culture, the observation of disparities, of ironies, of hybridities, of contradictions” (Christian, 2000: 13).

Fernanda toma nota de las mujeres que, cree, han formado parte de la vida de Julio, el lugar donde se hallan sus cuerpos y su condición social en una actitud de vigilancia que corresponde al detective poscolonial. A través de este trabajo de detección social, es finalmente el lector quien presencia las contradicciones del sistema neoliberal que, por su capitalismo caníbal metaforizado acá en el cuerpo femenino, se nos revela como productor y destructor de vida.

El lector se distancia progresivamente de Fernanda, cuyo uso del poder resulta más depredador que el de Julio: al observar su propia ropa usada y desaparecida tendida en una casa periférica, asume que quien vive allí es una amante de él. Entonces ataca a la mujer con extrema violencia sin considerar su embarazo y, cuando lo nota, la pateo “en el estómago” (163) sin importarle las consecuencias, ya que al fin y al cabo es: “una puta arrabalera” (164). La protagonista considera que el nivel económico de la mujer, que vive en una

⁹ Estas ideas se basan en los siguientes libros de Judith Butler: *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex and Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*.

zona marginal de la ciudad, desvaloriza su humanidad, por tanto convierte, en términos capitalistas, tanto a ella como a su hijo nonato, en seres desechables. Esta nueva Fernanda que desarrolla una violencia ilimitada, visita la casa de otra mujer —una antigua amante de Julio que se atrevió a escribirle una carta de amor— y describe: “Era una casa de clase media jodida, en Guadalupe [...] Imaginé a la guadalupense como a cualquiera de las putas de la fiesta en Villa de Santiago: pésimo gusto, maquillaje barato, accesorios enormes y tintineantes...” (192). Nuevamente deprecia tanto el cuerpo femenino como la casa a través de un vocabulario que evalúa los objetos de consumo por el mal gusto, además, la definición de ambas mujeres como putas supone la apropiación de criterios machistas y misóginos deshumanizadores para volver al ser femenino susceptible de violencia. Ahora decide incendiar esa casa, lo que causará un doble efecto no calculado, la muerte de un hijo de Julio y, luego, el suicidio del narcotraficante al enterarse de la noticia y notar, además, que su pareja lo ha sometido.¹⁰

La actitud hipermasculina y violenta de la protagonista regiomontana expone el fracaso de la ética humanista y el establecimiento permanente de la necropolítica como una de las condenas neoliberales. Al respecto, dentro del sistema del “Capitalismo Gore”, Valencia Triana describe al “sujeto endriago”, criatura de la novela de caballerías medieval *El Amadís de Gaula*; bestia alta y fuerte que habita tierras infernales y provoca terror en los enemigos. La pensadora lo aplica a los hombres que utilizan la violencia como forma de supervivencia, dispositivo de autoafirmación e instrumento de trabajo. Obviamente, esta actitud del endriago se aplica al comportamiento “narco” y nuestra protagonista femenina lo replica monstruosamente. Como mujer-endriago, Fernanda asume los criterios neoliberales que comparten tanto hombres “de negocios” como narcotraficantes; siguiendo los patrones de estas masculinidades hegemónicas, controla lo que considera su territorio a través del ejercicio de la violencia y del sometimiento y/o aniquilación de mujeres e infantes, asumiendo criterios necropolíticos pues, al final de la novela, la muerte resulta para ella más importante que la vida. Como miembro de una sociedad hiperconsumista, asume que los cuerpos resultan mercancías con más valor muertos que vivos. En esta línea de pensamiento, Valencia considera que, en el “Capitalismo Gore”, la destrucción del cuerpo se convierte en el producto, en la mercancía: “la acumulación sólo es posible contando el número de muertos, ya que la muerte se ha convertido en el negocio más rentable” (Valencia, 2011: s/p).

Fernanda alegoriza los miedos patriarcales hacia la mujer poderosa, puesto que es capaz de destruir los productos privilegiados del capital humano:

¹⁰ En este último caso, Fernanda decide incendiar la casa, lo cual causará un doble efecto no calculado: la muerte del hijo de Julio y el posterior suicidio del narcotraficante al enterarse de la noticia. En opinión de Judith Butler: “Algunas vidas valen la pena y otras no. La distribución diferencial del dolor que decide qué clase de sujeto merece un duelo y qué clase de sujeto no, produce y mantiene ciertas concepciones excluyentes de quién es normativamente humano” (Butler, 2006: 16-17). Para Julio, la vida de su hijo y el dolor que siente ante su pérdida le otorgan a su descendiente una concepción totalmente humana que quizás no siente, por ejemplo, ante la madre del niño; un ser desechable y fácilmente sustituible dentro de los criterios neoliberales y patriarcales que gobiernan el narcotráfico.

los hijos de las masculinidades hegemónicas. La muchacha, como el capital asesino, se alimenta de carne humana, pero también ataca así las bases de ese sistema patriarcal destruyendo a sus preciados vástagos; su formación intelectual no le ha permitido establecer criterios éticos habilitantes para cuestionar y rechazar un sistema que desvaloriza la existencia. La condena neoliberal en esta narconarrativa supone la constatación de que el sistema resulta una rueda devoradora donde los protagonistas resultan tanto víctimas como verdugos.¹¹

En un tipo de condena neoliberal, Fernanda Salas no se limita a ser un mero objeto: decide convertirse en dueña para reproducir las sometedoras políticas de propiedad; interioriza los patrones del “Capitalismo Gore”, puesto que habita en un Narco-Estado, se identifica con el hiperconsumismo, y actúa de acuerdo a patrones necropolíticos. Alegoriza así el capital asesino, sin fronteras e impredecible, puesto que puede devorar tanto a quienes lo ejercen como a quienes lo padecen. *Perra brava* se configura entonces como una “Capital Fiction” (Beckman, 2013) donde la mujer, resemantizada como sujeto activo e ingobernable, se transforma en un endriago capaz de atacar los cimientos patriarcales del sistema. La boca de Fernanda quisiera engullir esta historia hecha de carne, mientras el número de víctimas no ha hecho más que empezar.

Conclusión

A lo largo de estas páginas hemos explorado las condenas neoliberales dentro de dos narcoficciones mexicanas recientes; para ello, hemos intentado probar que la globalización funciona con los mismos parámetros del crimen organizado: tanto la mujer como los hombres subalternos reproducen las jerarquías y, por consiguiente, los criterios de subordinación dentro del sistema patriarcal tradicional. Las empresas — y las “cortes” — a su vez actúan de forma ilegal por encima de la ley. La narcoburguesía se alimenta de un sistema de mercado que rearticula miméticamente los roles patriarcales de poder y hegemonía: por un lado, en la circulación del arte popular (*Trabajos del reino*), por otro, en las dinámicas del género (*Perra brava*). En una de las novelas que integran nuestro corpus, el nuevo juglar se configura a través de las masculinidades hegemónicas y utiliza el arte de forma propagandística para promover gestas disruptivas e inmorales, violando el sentido medieval y también el dariano de aquellos cantares ético-pedagógicos en medio de las maquiavélicas intrigas (neo)cortesanas —que ya tampoco se preocupan, como en el modernismo de Darío, por el sentido del arte—. En la otra, la mujer aparece como un producto de consumo que, por medio del fetichismo de la mercancía, alegoriza la capacidad adquisitiva de su dueño a quien finalmente, masculinizándose, arrebatada como un endriago —figura también del bestiario medieval— su lugar de poder.

¹¹ Dentro del modelo de la mujer castradora, tenemos otros ejemplos en la literatura latinoamericana del siglo XX como el de “La Quintrala” en Chile; cuyo sistema de referentes no viene marcado por el capital, que ya posee, sino por la clase y que, como argumentan los estudios de Benjamín Vicuña Mackenna, representa una alegoría del sistema colonial.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA MORALES, Rafael (2014), "The State and the Caudillo. Legitimacy in Yuri Herrera's *Trabajos del reino*", en *Latin American Perspectives*, vol. 41, issue 195, n.º 2, pp. 177-188. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1177/0094582X13509068>>.
- ALARCÓN, Orfa (2010), *Perra brava*. México D.F., Planeta.
- BECKMAN, Ericka (2013). *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BUTLER, Judith (2006), *Vida Precaria*. Buenos Aires, Paidós.
- CABAÑAS, Miguel A. (2012), "Narcotelenovelas, Gender, and Globalization in *Sin tetas no hay paraíso*", en *Latin American Perspectives*, vol. 39, n.º 3, pp. 74-87. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1177/0094582X11434303>>.
- _____ (2014), "Narcoculture and the Politics of Representation", en *Latin American Perspectives (Imagined Narcoscapes)*, vol. 41, n.º 2, pp. 4-17. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1177/0094582X13518760>>.
- CARINI, Sara (2014): "Identidades fronterizas a través del lenguaje en *Trabajos del reino* y *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera", en *Revista Liberia. Hispanic Journal of Cultural Criticism*, n.º 2, pp. 1-24. Consultado en <<http://www.revistaliberia.org/2-2014>> (3/05/2016).
- _____ (2012). "El trabajo, al lector: nuevas formas de representación del poder en *Trabajos del reino* de Yuri Herrera", en *Ogigia*, n.º 12, pp. 45-57. Consultado en <http://dialnet.ogigia.es/OGIGIA12_files/CARINI.pdf> (3/11/2016).
- CARRILLO, Juan (2011), "Las novelas y telenovelas del narcotráfico no son una apología a los criminales", en Extensión/ *Noticias*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 29 de marzo del 2011. Consultado en <<http://www.udg.mx/es/noticia/las-novelas-y-telenovelas-sobre-narcotrafico-no-son-una-apologia-los-criminales>> (15/08/2016).
- CHRISTIAN, Ed (2000), *The Post-colonial Detective*. Nueva York, Palgrave.
- DARÍO, Rubén (1888), "El rey burgués" y "El fardo", *Azul*. Valparaíso, Imprenta y Litografía Excelsior.
- DROVE, Antonio (1990), "El significado de Rosebud", en *El país. Cultura*. Consultado en <http://elpais.com/diario/1990/10/10/cultura/655513202_850215.html> (3/11/2016).
- ESTÉVEZ, Ariadna (2013), "*Capitalismo Gore*, Sayak Valencia", Reseña bibliográfica en *Frontera Norte*, vol. 25, n.º 50, pp. 229-233.
- GALEANO, Eduardo (2012), *Patatas arriba: La escuela del mundo al revés*. México, Siglo XXI.
- GIRÓN, Alicia (coord.) (2009), *Género y globalización*. Buenos Aires, CLACSO.
- GONZÁLEZ, Manuel (2013), "La tensión entre ética y estética en *Trabajos del reino* de Yuri Herrera", en *Crítica.cl*. Consultado en <<http://critica.cl/literatura/la-tension-entre-etica-y-estetica-en-trabajos-del-reino-de-yuri-herrera>> (3/11/2016).

- HERLINGHAUS, Hermann (2009), "The Narcocorrido: A Phenomenological and Philosophical Look into Transnational Storytelling", en *Violence Without Guilt. Ethical Narratives from the Global South*. Nueva York, Palgrave Macmillan.
- HERRERA, Yuri (2004), *Trabajos del reino*. Cáceres (España), Periférica.
- OLIVER, Felipe (2011), "Ni perra ni brava", en *Crítica: Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*. Consultado en <<http://criticabuap.blogspot.mx/2011/02/ni-perra-ni-brava.html>> (5/06/2016).
- PALACIO CASTAÑEDA, Germán (1998), *Globalizaciones, Estado y narcotráfico*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- PARRA, Eduardo Antonio (2005), "Trabajos del reino de Yuri Herrera", en *Letras Libres*. Consultado en <<http://www.letraslibres.com/mexico/libros/trabajos-del-reino-yuri-herrera>> (5/10/2016).
- RAMA, Ángel (1984), *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norte.
- RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan Carlos (2011), *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*. México, Editorial Planeta Mexicana.
- RAMÍREZ SERRANO, Óscar y LÓPEZ BADANO, Cecilia (comps.) (2015), "Apuntes interpretativos sobre la serie Breaking Bad", *Periferias de la narcocracia. Ensayos sobre narrativas contemporáneas*. Buenos Aires, Corregidor, pp. 231-261.
- SACALUGA, Juan Antonio (dir.) (2006), *El orden criminal del mundo*, Documental en "En Portada", Madrid, RTVE. Consultado en <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/en-portada/portada-orden-criminal-del-mundo/1334811>> (5/04/2015).
- URIBE, Christopher (2016), "Fronteras de la violencia en la narrativa de Yuri Herrera", en *Confluencia*, Spring, vol. 31, n.º 2, pp. 17-30. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1353/cnf.2016.0016>>.
- VALENCIA TRIANA, Sayak (2011), "Capitalismo Gore: narcomáquina y performance de género", en *E-misférica*, vol. 8, n.º 2, #Narcomachine, Hemispheric Institute of Performance and Politics. Consultado en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-82/triana>> (30/08/2016).
- _____ (2012), "Capitalismo Gore y necropolítica en México contemporáneo / Necropolitics and Slasher Capitalism in Contemporary Mexico", en *Relaciones Internacionales*, n.º 19. Consultado en <<http://www.relacionesinternacionales.info/ojs/article/view/331.html>> (31/08/2016).
- VALENZUELA ARCE, José Manuel (2010), *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte.
- VARGAS, Virginia (2009), "Prólogo", en Girón, Alicia (coord.), *Género y globalización*. Buenos Aires, CLACSO, pp. 9-12.
- VILLALOBOS, Juan Pablo (2010), *Fiesta en la madriguera*. Barcelona, Anagrama.
- WILLIAMS, Raymond (1977), *Marxismo y literatura*. Buenos Aires, Biblos.
- ZIZEK, Slavoj (2008), "Los tres universales", en *En defensa de la intolerancia*. Madrid, Sequitur, pp. 51-54.